

Koltai M. Gábor

Fekete éjszakák, fehér éjszakák

Dosztojevszkij, Dogyin

Két halványvörösén izzó csillár emelkedik föl valahonnét a mélyből. Aztán két tucat szereplő bontakozik ki a homályból, ortodox templomi kórust énekelve közelednek, talán negyven métert is megtesznek, míg kiérnek a fenékszínpad koromsötét alagútjából. Később, a szünetben látjuk, hogy a színpad mélysége ennek legfeljebb harmada, a hátsó fal sötét, mállik, és tele van barna radiátorokkal.

A szentpétervári Malij Tyeatr *Ördögök*-előadásában számtalan ilyen trükk van. Az ember a titkot keresi mögöttük, de nincs titok, két évig próbálták az előadást – mondjuk, három hónapig fényben. Jóleső érzés arra gondolni, hátha csak az előadás hossza indokolta ezt a pétervári önkormányzat által szó nélkül finanszírozott, két éves műhelymunkát. (Az első rész három óra, ez után jön az első szünet; azután újabb három óra, szünet, végül két és fél óra.) Az összesen tízórás Dosztojevskij-adaptációt Lev Dogyin állította színpadra, a Budapesten is vendégszerepelt *Gaudeamus* rendezője. A produkció nyolc éve van repertoáron. Mindig délben kezdődik, és este tízkor ér véget. Az általam látott előadást pótszékes ház nézte. A közönség nem fészkelődött a három órás felvonások alatt, viszont negyed órán át állva tapsolt a végén. Július közepe volt, kint harminc, bent harmincöt fok.

* * *

Az *Ördögök*ben nincs megnyugtató szereplő. Nincs bennük valóságosság. Mintha nem lennének; vagy titokzatos erő által hajtva mind a szakadék felé rohannának, mint a regény mottójának bibliai disznónyája. Csupa elborzasztó figura, kivétel nélkül a végső felbomlás vagy önfelszámolás küszöbén; nem az bennük a különös, hogy ölnek, részegesek vagy éppen örültek, hanem az, hogy túl vannak a normalitásnak azon a küszöbén, amelyen belül egy ember még ép ésszel feltételezhető.

Tver kisváros lakóit egy Sztavrogin nevű volt katonatiszt oltotta be a tébollyal. Egyiküket az ateizmus tébolyával: Kirillov szerint Isten léte szükségszerű, de miután *nincs*, az emberiség válik Istenné, mihelyt ráébred önnön szabadságának korlátlanságára. A korlátlan szabadság szimbóluma az önként vállalt halál, Kirillov tehát csendes elszántsággal készül e pedagógiai célzatú öngyilkosságra; meggyőződése, hogy halálával magát az emberi lételet mozditja ki korlátaiból. Öngyilkosságát ugyan egy általa megvetett politikai ügy szolgálatába állítják, de ez nem zavarja. – Egy másik férfi, Satov, a pravoszláv Isten mindenhatóságának

eszméjét kapta Sztavrogintól. Egész életét végletes indulatok közepette élte, fojtott, lázas várakozásban valami *sugallatra*. Végül egyszer csak megérti, mi a nyugalom és a szeretet. Nem sokkal ezután pár holtra rémített vidéki hivatalnok lelövi.

A két férfi, akiket Sztavrogin egy-egy gondolattöredéke az ateizmus és Isten eszméjével oltott be, egymás szomszédságában él. Mellettük lakik egy lidércnyomásos verseket faragó kapitány, Lebjadkin, aki iszik, hogy megbirkózzon “rettentő titkával”; később őt és félkegyelmű, angyali hűgát (Sztavrogin titkos feleségét) megölik, a gyilkost pedig megmérgezik, hogy haláluk visszavonhatatlanul a “közös ügy” szolgálatába rántsa Sztavrogint.

A gyilkosságokért egy gyors beszédű pétervári egyetemista felelős, aki összeesküvést szervez Tverben, Oroszország e legapróbb zugában. Pjotr Verhovenszkij azt állítja, ő a világforradalom követe, a Satovot meggyilkoló kishivatalnokok csoportja pedig egy “ötös sejt”, amelyhez hasonló sejtek egész Európát behálózzák. Ez nem igaz. Sőt, Verhovenszkij a kívülálló Kirillovot kéri meg, hogy “üljön csöndben és jegyzeteljen” a tveri ötös sejt gyűlésén, hátha a kisvárosi forradalmárok a szervezet pétervári revizorának hiszik.

Minden jelenet merő lidércnyomás. Kirillov például mélyen megveti magát az ügyet, de rááll a revizorkomédiára. Jegyzetelést mímelni viszont nem hajlandó, ami hosszas vitát provokál Verhovenszkijjel. Később olyan levelet ír, amely végképp érvényteleníti öngyilkossága valódi célját; először megírni sem akarja, utóbb viszont egy “kilógó nyelvű pofát” szeretne rajzolni a levél aljára (Verhovenszkij ezt nem engedi). Egy másik szereplő közben olyasmiket mond, hogy “a svábbogár nem zúgolódik”, és “az ázalék levelét versnek kell felfogni”.

Mi zajlik le Tverben két hét alatt? A forradalom világtörténete kicsiben? Szellemi kataklizma, amelyben a megoldhatatlannak nekifeszülő, végsőkéig gyötört elmék felmondják a szolgálatot? Lidérces tréfákkal telítődött David Lynch-mozi?

Egyetlen történet – Sztavrogin története?

Sztavrogin lénye abban a bibliai idézetben koncentrálódik, amelyet jellemző racionalizmusával ő maga olvastat fel Tyihon atyával: “...mivel lágymeleg vagy, sem hideg, sem hév, kivetlek téged az én számból.” Mindenki általa próbálja meghatározni önmagát, tőle kapta az éltető rögeszmét, de ő mindenközben érintetlen maradt. Sztavrogint nem gyötrik rémképek, nem nyomasztja semmiféle eszme. Nyugodt. Gondolatairól, amelyek szép sorban mindenkit lángra lobbantottak körülötte, csak ő tudja, hogy félkészek. Önmagáról, aki mások életének fix pontja, csak ő tudja, hogy *nincs*. Akiknek rögeszmét adott (talán kísérletképpen, talán, hogy őrajtuk keresztül próbáljon hinni valamiben), régóta fárasztják. Tartalékait felemésztette, hátralévő életét arra szánta, hogy meglelje a határait – mint az arénát még utoljára körbejáró bika. De tudja, melyek azok a törvények, amelyeket provokálhat vagy romba dönthet. Elköveti a Bűnt, és

csodálkozás nélkül, szemlélődve veszi tudomásul következményeit. Úgy fogadja a lelkiismeret-furdalást, mint Merteuil márkiné a szüzessége elvesztését: higgadtan és éber figyelemmel. Megrontani egy gyereklányt és laboratóriumi szemlélőként asszisztálni öngyilkosságához: Baal-hoz méltó bűn – mindennél súlyosabb, egyben gyermeteg öntesztelés. Sztavrogint nem váltja meg sem a bűn, sem a röpiratként terjeszteni vágyott gyónás. Sőt, cselekedete az “átkozott pszichológus”, Tyihon atya szerint egyáltalán nem “magasztos” vagy “szörnyűségesen nagyszerű”, hanem a tett súlyát elviselni képtelen ember szeretetet sóvárgó gesztusa, mert szánalmat provokál.

Sztavrogin a tökéletes maszk. Mielőtt felakasztja magát, beszappanozza a kötelet, és az asztalra helyez egy tartalék szeget. Nyilván a kabátját is összehajtogatja. Távoll áll tőle a téboly. A regény (egyben az előadás) utolsó mondata: “Orvosaink a holttest felboncolása után teljesen és állhatatosan elvetették az elmezavar lehetőségét”.

De Sztavrogin, aki (mint mondják róla) „minden és semmi”, nem valódi főszereplő. Dosztojevszkij eleinte a maga Nyecsajev-inkarnációjának, Pjotr Verhovenszkijnek szánta a főszerepet. Félbehagyta. Az új változat nyugtalanul váltogatja a nézőpontokat, Sztavroginra fókuszál; az egyes szám első személyű narrátor a regény közepétől teljesen eltűnik, a történet szemszögei összemosódnak. Egy ponton Satov épp szülő felesége és a bába az igazság birtokosa – erre a pillanatra a születő lélek misztériumában oldódik fel minden más. Amikor néhány holtra rémült csinovnyik lelövi, Satové lesz a főszerep. Azután a megfélemlített Liputyin a gyilkosság után Verhovenszkij után rohan, és a futástól kifulladásra fölteszi neki a regény talán legfontosabb kérdését: “A mienk az egyetlen ötös csoport a világon, vagy csakugyan több száz ötös csoport van?” A kérdés egy ijedt kis hivatalnok szájából hangzik el, de túllép a történet látszólagos gerincét jelentő provinciális összeesküvésen, mert benne rezeg Kirillov és Satov létfilozófiai kérdéscsoportjainak minden kiszolgáltatottsága. Camus szerint „oly hatalmas erővel vetődik fel a kérdés, hogy csak szélsőséges eredményre vezethet. Dosztojevszkij azt mutatja be, milyen következményekkel járnak az efféle játékok az ember életében”. Csakugyan különös, hogy egy eldugott orosz kisváros lakói kivétel nélkül az élet értelmét keresik. Mindezek az utak s a hozzájuk tartozó képek (egy bomlott agyú öregember és egy bomlott agyú fiatal lány beszélgetése a füstölgő város romjai mellett) talán csak Dosztojevszkijnél lépnek túl a szürreális látomáson, s válnak magától értetődő, hétköznapi valósággá.

Ez az éjszaka, a kataklizma éjszakája, nemcsak egy (ál)forradalmi gondolatot leplez le. Reggelre megszületik egy lélek, és valaki más meghal: az igazságkeresések útjai a végső összeomlás előtt egy percre érvénytelenné válnak. A regény első felének csomópontjai is egy éjszaka köré csoportosulnak. Sztavrogin sétára indul a zuhogó esőben: Verhovenszkij, Satov, Kirillov, Fegyenc Fegyka, Lebjadkin és sánta húga a stációk: a regény legfontosabb hat beszélgetése összesen száz oldalt tesz ki. A századik oldal után

megvirrad, de megváltásra, reményre nincs mód, “ugyanolyan sötét volt, és ugyanúgy esett, mint azelőtt”. Az *Ördögök* éjszakai regény.

Akik eszméket keresnek, hit nélkül élnek. A középkor irodalmából tudjuk, hogy az ördögök rájuk vadásznak. Aki megszállottan kutat valamit, de üres edény, az könnyű préda. A regényt behálózza a hit. Bibliai mottóval kezdődik és bibliai felolvasással ér véget, át-meg átszövik az újszövetségi és apokaliptikus áthallások (mint a titkos találkozó villanásnyi Utolsó Vacsora-allúziója, ahol az Ördög attribútumaival felruházott Verhovenszkij játssza Jézus, és az asztaltól elsőként távozó Satov Júdás szerepét). Mindenki hitet keres, elméleteket gyárt Istenemberről és Emberistenről, mindenki a Szentírásból idéz. Aztán elkövetkezik az Utolsó Ítélet: bűnös és ártatlan egyaránt elpusztul, a város leég. A regény szerkezete olyan, mint egy rituális megtisztulás, középpontjában Sztavrogin gyónásával. Mint a mottó ördögűző szertartása. A disznónyáj már elpusztult a tó mélyén, az ördögök ismét szabadok. De a város megtisztult a démonoktól.

Tver metaforikus tér. Templom, szalon, szűkös bérlakás, esőverte utca. A helyszínt a szereplők határozzák meg. Abszurd pokoltornáca, világvége-hangulatot árasztó evilági inferno.

A regény szerkezete prózaibb, mondhatni, “színháziatlanabb” – emberek beszélgetnek benne nyolcszáz oldalon át. Az összeesküvés elmarad, a túlélők szétszélednek.

* * *

Az oldalirányban enyhén lejtős színpadon négy faoszlop határozza meg a tereket; ezeken gerendákból ácsolt falapok siklanak hangtalanul föl-le, mint egy-egy puhán mozgó guillotine; ha kell, kifordulnak, így párhuzamosak lesznek a rivaldával – tetszőleges magasságú dobozba zárják a színpad közepét, vagy az előszínpadot választják le szűk utcaként. De létrehozhatnak balról jobbra lejtő és fokozatosan mélyülő utcát, vagy enyhén döntött dobozt is, amelynek, mondjuk, a bal oldali és a hátsó fala méterekkel a többi fölött kezdődik.

A színpad deszkái közül kettő – elöl, hátul egy-egy – a rajta álló szereplővel időnként a tér teljes szélességében felemelkedik; egyik pontja rögzítve van, arra emlékeztet, ahogy a pétervári hidakat húzzák fel éjszakánként. A ferde színpad előtt, az első sor szintjén, kis kávéházi asztal egy-egy székkal. A színpad két szélén, helyesebben a színpadnyílástól jobbra és balra (ezek a terek eredetileg nem tartoznak a színpadoz) hasonló asztalkák és székek, egy-egy járással hátra. A három leválasztott tér felváltva jelez enteriőrt, a Filippov-bérház egyes lakásait, a Sztavrogin-rezidencia előszobáját, vagy egyszerűen csak izgalmassá teszi a színpadi járásokat. A nem játszó szereplők néha lentről figyelik a cselekményt. Ilyenkor a jelenet megteremti a kettős tér konvencióját – amíg a színpadon lévők egyszer csak le nem szólnak, játékba vonva a lentieket és megtörve a jelenet “színpadi nyelvét”. Az ilyen pillanatokot nem kíséri fényváltás vagy más effekt.

Ferdén a színpad hátfalához támasztva vékony, piros létra, odafönt kiér a látóterünkből. Néhány, időről-időre különböző szögekben elhelyezett szék bonyolult gondolati tereket hoz létre. A négy faoszlopon vörös fényű gyertyák.

* * *

Az előadás Marja Lebjadkina visszaemlékezésével kezdődik; a történet közepéből kimetszett monológ hallgatója Satov. Ahogy az egyetlen fényvel megvilágított, mozdulatlan színésznő monológja is mottó (Sztavroginról szól), úgy Satov jelenléte is emblematikus. Ha az egész regény szerkezetét tekintjük, Satov a legkevésbé közönyös szereplő. Szinte végig jelen van, és lesütött szemmel szívja magába a Sztavrogin körül kibomló cselekményt. Nem részeges, nem őrült, mégis a végletekig felajzott viszonya van mindenhez, amit lát. Egy ember, aki legszívesebben minden percben felugrana és *robbanna*, de nem teszi meg, mert egyvalakire vár. (Amikor végül mindent Sztavroginra zúdít, zagyva és kásás, túlfeszített monológ lesz az eredmény.) Egy *nem-reagáló* ember, akit a passzív szemlélődésnek tűnő, valójában hihetetlen erőfeszítésekkel kicsikart nem-cselekvés sodor az önfelszámolás szélére. Szergej Vlaszov játéka a színészi koncentráció végtelenül magas foka. Nincsenek tíz órán át elviselhetetlen eszközök: egy nyugtalan ember van, aki nem mozdul. Arra a pillanatra gyűjt, amikor mozdulhat.

Ez a pillanat pedig az egész adaptáció szempontjából árulkodó. Egyike annak a számos jelenetnek, amikor pontosan az történik, amit Dosztojevszkij leír. Ül egy ember a sarokban hosszú percekig, majd feláll, és ráérős léptekkel az egész színpadon át Sztavrogin elé sétál (az épp érvényben lévő “térkonvenció” jegyében végig kell sétálnia a színpad előtti síkon, eltűnnie a takarásban, majd ellenkező irányban végigsétálnia a színpadon). Arcul üti Sztavrogint, aki hihetetlen önuralommal összekulcsolja a kezét a háta mögött, ahelyett, hogy visszaütne. Satov lassan lehorgasztja a fejét, és szó nélkül kimegy. Az egész akció legalább egy perc.

A jelenet két dologra ébreszt rá. Az egyik az, hogy Dosztojevszkij abban a pillanatban kivételes színházi szerzővé válik, mihelyt a leírthoz képest megbonthatatlan ritmusúnak kezelik jeleneteit. Egy-egy regénybeli kulcsjelenet “összesűritése” tökéletes út volna a színpadi illusztrációhoz. Az, hogy Satovnak adott esetben sajátosan hosszú utat kell bejárnia (és ehhez a korábban *másként* beexponált térnek az ő útjához kell igazodnia, amíg valaki más majd hasonlóképpen újra nem értelmezi), szükségképp tízórásra nyújtja az előadás hosszát, viszont minden egyes pillanatot önálló idővel és az eredeti regénnyel azonos gazdagsággal ruház fel. Ez a térbeli és rendezői konvenció lehetővé teszi, hogy egy hosszú és néma hajsza az esőben vagy egy egészben sült pulyka kényelmes elfogyasztása dramaturgiát és ritmust szabjon a történetnek, anélkül, hogy az lassúnak tűnne. Semmi sem lassú, csak valós ideje van – azon belül akár feszes is lehet.

Hasonlóan egyszerű térkezelésre épül a Virginszkijnél zajló összeesküvés-jelenet (a harmadik fontos éjszaka), és utána Verhovenszkij hajszája Sztavrogin után a puszta fényekkel megoldott esőben. A négy oszlop ezúttal egy doboznyi szobát metsz ki a színpadból, amelyben, mire a négy felfelé mozduló lap fölfeldi a pár négyzetméterre (egy asztal köré) zsúfolt húsz embert, már áll a dohányfüst. A hagymázás világjobbító viták sajátos kontextusba helyeződnek attól, hogy Tver zugfilozófusai egy metrószerelvénnyel helyen lökdösik egymást. Amikor viszont Sztavrogin kilép a mozgó tablóra emlékeztető jelenetből, a lapok visszaereszkednek, eltüntetik a szobát, és amikor földet érnek, a rivaldával párhuzamosan befordulnak. Lassú mozgásukkal megteremtik a séta *idejének* érzetét, és miután megállapodtak, egy rásegített fényvel megteremtik hozzá az *utcat*.

Az adaptáció másik fontos felismerése, hogy amikor tíz órán át, testközelből figyeljük egy ember történetét, akkor bármiféle “alkati” szereposztás lelepleződik. A regényt olvasván a “figurába épült”, hogy Satov csapott homlokú és kócos, alacsony és bikanyakú (Dogyinnál kellemes megjelenésű, nyílt tekintetű fiatalember), Kirillov vékony és égő szemű (itt érces hangú, pirospozsgás, atletikus óriás – az előadás komolyan veszi, hogy minden nap tornázik), Sztavrogin pedig sápadt, különleges szépség (itt alacsony, kreol férfi spanyolos arcberendezéssel). Mindez persze több annál a korántsem forradalmi gondolatnál, hogy a regényírói képzelet színpadon nem mindig kiosztható, és a színész alkata önmagában nem old meg semmit. A lényeg valahol a körül rejlik, hogy egy tíz órás előadásban nem lehet *alakítani* és *megformálni*, csak valahogy közelíteni ahhoz az állapothoz, amelyben a színész saját énje távoli, megfoghatatlan fikció, a szerep pedig magától értetődő, saját ritmusban lélegző személyiség (ami persze mégiscsak a színész saját lényéből fakad). Pjotr Szemak Sztavroginja belül hordja a hidegséget. Egy csendes, harmincéves férfi, aki nem játszik unottat és elegánsat. Az eleganciát a formátum ereje adja. Elkárhozottsága, ahogy majd széthullása is, nem démoni, hanem bágyadt és szánni való. Nem hős, hanem beteg, aki palástolja a betegségét. Igor Ivanov Lebjadkin kapitánya sem a szétcsúszó mozdulatokból teremt hidegglős bohócot, hanem abból, ahogy megpróbálja összefogni őket. A fogcsikorgató erőfeszítés tragikomikus, a szétcsúszó mozdulatok két óra elmúltával már nem volnának azok.

Az előadás, már csak terjedelménél fogva is, megtisztító szertartáshoz hasonlít. Felvillant valamit az egész napos görög színházi ünnepek rituáléjából, de sajátos módon a szappanoperák önmagukba zárt, elnyújtott ritmusú világából is. A múlt századi orosz regények (ahogy a görög drámai trilógiák vagy Shakespeare királydráma-ciklusa is) közelebb állnak a szappanoperához, mint a mai értelemben vett színpadi műfajokhoz. Az *Ördögök* előadása szappanopera, csak épp minden pillanatában sűrű, gazdag és feszült.

Sztavrogin gyónása a megerőszkolt kislányról – egy húszoldalas levél – színpadi abszurdum.

Dogyin előadásának néhány jelenetét egy kislány hangja köti össze; félszeg dúdolás, ezzel kezdődik és végződik a darab.

A regény egyik észrevétlen pillanata színpadon különös jelentőséget kap (itt sem történik más, mint amit Dosztojevszkij leír): Sztavrogin Kirillovnál ül, amikor benyit a szomszéd kislány – Kirillov labdázni szokott vele –, meglátja Sztavrogint, és minden különösebb ok nélkül sírva fakad. Berohan az anyja, az ölében viszi ki a zokogó gyereket, fogalma sincs a rémület okáról (Sztavroginnek sincs, most látta először a lányt).

Később, amikor Sztavroginban összegződik az éjszakai beszélgetések fiaskója, az újból lepergett öt év, az *életkudarc* egyetlen esős hazafelé-sétában sűrűsödik össze. Ez az út az első felvonás záróképe. Sztavrogin, sétája közben, felemeli a rivaldával párhuzamos “híd”, közben a hátsó falnak támasztott létra alján megjelenik az iménti kislány. Fényfüggönnyel leválasztva, lidérces, összehangolatlan mozdulatokkal próbál felmászni, izomsorvadásos módjára markolássza ugyanazt a két fokot. Az agonizáló “egy helyben mászás” közben a dúdoló hangot halljuk.

Még később, már egy másik felvonásban, Sztavrogin a gyónásra készül. Tyihon a sarokban ülve olvasni kezdi a levelet. Aztán Sztavrogin a rivaldához áll, már övé a szöveg, Tyihon oldalt a levélbe mélyed, Sztavrogin összeszorított száján át szűrve, makacsul a szemünkbe nézve idézi föl a történetet, kényelmetlen hallgatni, mint Don Juan tartuffe-i monológiát a képmutatásról. Újból a dúdoló kislány, újból fény a létrán. A kislány most lassú, kaján, szinte táncos mozdulatokkal mászik fölfelé. Mire Sztavrogin befejezi a gyónást, épp kiér felül. Szabadulás egy kiszakadni képtelen történettől, és a rémálom, amivé válni tud a megkínzott tudatban.

Egy előadás belső ritmusai – motívumrendszerek.

A híd, amely felemelte Sztavrogint, a párbajjelenet három lövése előtt háromszor emeli fel őt és ellenfelét (egy célszerű dramaturgiai összevonás következtében Mavrikijt, Liza vőlegényét). Sztavrogin a rivaldához közelebbi hídon sétál végig, Mavrikij ellenkező irányban, a fenékszínpadhoz közel. A lövések előtt megfordulnak, egymás szemébe néznek a magasban. Az “effekt” itt nem jelentést szül. Azt a húsz métert teszi valóságossá, amit a lövések előtt tesznek meg a párbajozó felek.

Ugyanez a híd emeli fel a halottakat.

Minden halál előtt lelassul, majd felgyorsul az előadás ritmusa. A Satov érkezésére váró kishivatalnokok véghetetlen vitája, Verhovenszkij “brechti” magyarázata az áldozat célszerűségéről: holtra rémült, amatőr gyilkosok téblábolása. A lövés előtt suta, kínos percekre számítunk, a III. Richárd börtönjelenetére (ilyesmit írt meg Dosztojevszkij). Itt Satov a színpad alól érkezik, a gyilkosok összerezzennek, ahogy a hangját

hallják, ösztönösen elugranak a süllyesztő nyílásától. Pjotr Verhovenszkij előveszi a pisztolyát, felbukkan Satov feje, értetlen arc, semmit nem lát, *lábakat lát*, még beszél, amikor Verhovenszkij föbe lövi. Egy visszatántorodó alak – mielőtt földet érne a halott test, sötét. Tomboló zene, egy fejsze a holttesten, újból sötét, azután a híd a magasba emeli a halott embert, mielőtt végképp eltüntetné.

Minden gyilkosság után sötét, zene, fejsze a holttesten, sötét, azután a gép még utoljára felmutatja nekünk a testet.

Kirillov halála a színpadi feszültség ritka, katartikus csodája.

Vele együtt tudjuk, hogy Verhovenszkij az öngyilkosságot jön “behajtani”. *Mi mondjuk meg, mikor*, közölte évekkel ezelőtt. Kirillov várt, gimnasztikázott és a szomszéd kislányával labdázott. *Kedden*, közölte Verhovenszkij pár napja. Szergej Kurisev (Kirillov) megengedő arca annak az embernek a sötét mosolyát idézi, akitől rettegnék a bármikor bekövetkezhető robbanás miatt, s akit ez az önként vállalt halál küszöbén még elszórakoztat.

Amíg Kirillov azt a búcsúlevelet fogalmazza, amelyben a legmocskosabb politikai akciókat szívességből magára vállalva érvényteleníti öngyilkosságát, Verhovenszkij egy pulykát eszik (“Én ma még egyáltalán nem ettem, magának meg úgysem lesz rá szüksége”). Ez tíz perc némajáték, Kirillov kínlódik, visszavon, Verhovenszkij pisztollyal kényszeríti a levélírássra (ez önmagában egy létfilozófiai abszurd); végül aláírja, “*szicsasz* (pillanat)”, mondja, és pisztolyával jobb szélre vonul, hogy jógaléggzéssel készítse föl magát. Verhovenszkij közben eltakarítja a tányérokat, eloltja a lámpákat, és bal szélre megy. Szünet, kettős tér. Kirillov egyre nehezebben lélegzik, szó szerint *szürkül* az arca a félelemtől; Verhovenszkij türelmetlen, pisztollyal a kezében átlopózik a színpadon – majd ő bevégzi az öngyilkosságot. Kirillov föláll, tudjuk, hogy össze fognak ütközni. Összeütköznek. “Szicsasz”, ismétli Kirillov bocsánatkérően, és sétálni kezd. Egyre hisztérikusabb tempóban rója a színpadot, a rettegés koncentrikus köreiben halad a halál felé. “Szicsasz”, mondja rendszeres időközönként, valami állati automatizmusból, eltűnik hátul, megjelenik jobboldalt, eltűnik, megjelenik lent. Hosszú percekig sétál; Verhovenszkij ezalatt oldalt, átszellemült arccal, egyetlen, föntről irányított fénnel megvilágítva vár. Kirillov már a színpad alatt van, a hisztérikus “szicsasz”-ok alulról, hol innen, hol onnan hallatszanak. Megszűnik az idő. Aztán valahányadik “szicsasz” után fülsiketítő dörrenés letről. Abban a pillanatban sötét. A már hallott tomboló zene, és a híd felemelkedése előtt egy fejsze világítja meg az üres színpad közepét.

A holttest a színpad alatt van.

* * *

Az adaptáció természetesen hol megtartja, hol áthágja Dosztojevszkij intencióit. Apró, praktikus szerepösszevonások (huszonöt színészre) és jelenet-átcsoportosítások. A nagy éjszakai séta beszélgetései nem lineárisan követik egymást, hanem élesebb, több szereplős helyzetekbe ágyazva egyetlen jelenetet alkotnak. Mögötte, egy fényfüggönytől kissé áttetszővé varázsolva időről időre felsejlik az utolsó állomás, a szent együgyű Marja ágya. Hasonlóan “szituatív” csere az, hogy Sztavrogin egyenesen Tyihontól érkezik a párbajra.

Itt-ott váratlan, felszabadító humor. Az öngyilkosság éjjelén Kirillovhoz beállít Satov, hogy takarókat kérjen, a felesége szül. Lúdbőrös humor. “Nagyon sajnálom, hogy szülni nem tudok, vagyis hát nem szülni nem tudok, hanem úgy cselekedni nem tudok, hogy szüljenek... vagy... Nem, én ezt nem tudom kifejezni” – mondja elgondolkodva Kirillov, aki egészen eddig a halálára készült (Verhovenszkij mára ígerte magát). Satovnak pénz kell a teához, eladja a pisztolyát annak a diáknak, aki félóra múlva majd beállít hozzá, hogy valami ürüggyel a kivégzésére kísérje. Satov hazaszalad, Kirillov egy halom takaróval téblábol. A két férfi megáll egymással szemben. Sztavrogin egyiküket Istennel, másikukat az ateizmussal oltotta be, eddig egyetlen közös rítusuk a gyűlölet volt, Sztavrogin helyett egymást gyűlölték az életcsalásért. Most hirtelen, esetlenül összeölelkeznek (“mindig is kedveltük egymást”) – abszurd és parodisztikus pillanat, amelyben mégis valami nagyon egyszerű és emberi fogalmazódik meg. De mi már tudjuk, hogy egyiküket nemsokára lelövik, a másik pedig ezzel egy időben föbbe lövi magát. (Virginszkaja, a baba is tudja, lévén az egyik összeesküvő felesége. Amikor a szülés után, esetlenségétől felbosszantva és elbűvölve, vampként csókolja szájon Satovot, egyszerre csókol meg egy férfit és egy leendő áldozatot.)

A két férfi összeölelkezése tartalmilag és érzelmileg egyaránt sűrített pillanat (ez és a csók Dogyin találmánya, nem szerepel a regényben). Megszületéséhez valóban tíz órás előadásra van szükség, amelyben egy órákkal korábban előkészített pillanat kiszakadhat az időből.

Hasonlóan sűrű pillanatsor Pjotr Verhovenszkij Sztavroginhoz intézett nagymonológja, az izzadságos, öntudatlan férfiszerelem és a gátlásos, cselekvésképtelen akarnokság monumentuma. Verhovenszkij a hízélgés, a fenyegetés és a könyörgés keverékével igyekszik meggyőzni Sztavrogin, hogy álljon a mozgalom élére. (A tárgyától átszellemült, egész testében egy házfalnak simuló Szergej Behtyerev egy eksztázisban lévő szent és egy féreg képzetét egyesíti. Az orosz közönség nyílt színi tapssal jutalmazza a monológot, pedig nem volt operettbelépő, sem táncos abgang. Behtyerev Verhovenszkije alacsony, állig gombolt, izgága és törékeny figura, vállig érő, szőke hajjal. Egy esetlen bohóc és egy kénköves ördög rafináltan váltogatott elegye.)

Sztavrogin a monológ végén megalázza és ellöki Verhovenszkij, a figura további útja jórészt ettől a pillanattól ered. Amikor jóval később, az öngyilkosság előtt, Verhovenszkij elkéri Kirillov labdáját (“Erre sem lesz többet szüksége”), és néhányszor a földhöz pattintja, gondolatban a beállítás mögé vetődik a

monológ. Egy velejéig sértett és reszkető ember, egy félszeg sátán próbálja bizonyítani a *kéz ügyességét*. A labda pedig ugyanaz, mint amit a szomszéd kislány hozott magával, mielőtt meglátta volna a Kirillovnál vendégeskedő Sztavrogint.

* * *

Az előadás tíz órán keresztül egységes atmoszférájában lényeges szerep jut a világításnak. Sűrű, árnyékos színpadképekbe vág olykor egy-egy éles fénynyaláb. A jelenetek rendre félhomályban játszódnak; ha egy szereplő kilép a fényből, ad absurdum akár percekig nem látni az arcát. Nagyon sokára, egy dramaturgiailag pontos pillanatban a színész észrevehetetlenül apró mozdulatot tesz – mondjuk, egyik lábáról a másikra áll –, és újból látjuk az arcát, egy precízen megkomponált félárnyék sávjában.

A rivalda teljes vonalán gyakran fényfüggöny húzódik; ettől a mögötte lévő fényviszonyok átfogalmazódnak, mintha egy leheletfinom tüllön át néznénk a színpadot, az előtte állókat viszont szokatlan élességgel metszi ki a térből. Mindez a sokszoros tagolású színpaddal kombinálva számtalan látványbeli kontextust teremt.

Az *Ördögök* éjszakai regény. Az előadás félhomályos világából kilépve pedig, noha késő van már, káprázik a szem – javában tartanak a fehér éjszakák.

(*Színház*, 1999. november)